

نظريات الشعر عند ابن سينا

بإلم الدكتور

قاسم المومني

دائرة اللغة العربية - جامعة البرموك
أربد - الأردن

التخيل الشعري ووظائفه يقتضي البحث في طبيعة التخيل الشعري ووظائفه ، وذلك لأن خطوات البحث الثاني ونتائجه ليست إلا مقدمات منطقية يترتب عليها خطوات البحث الأول ونتائجه . وليست ثمة نقطة تطلع للبدء في الحديث عن تصور ابن سينا للتخيل خير من الحديث عما توصل اليه في دراساته لقوى النفس الإدراكية .

يفترض ابن سينا وجود قوتين للنفس : الأولى متحركة والثانية مدركة . وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة لانفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس . وقوة تدرك من داخل وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة ، تناظر الحواس الظاهرة في العدد وتغايرها في طبيعة العمل . فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل من مؤثرات خارجية ولا تدرك صور المحسوسات بغير حضور المحسوسات ذاتها ، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل من مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة إلا أن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها (١) .

أما أول هذه القوى الباطنة فهو الحس المشترك ، وهو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس المتأدية إليه (٢) وهو بمثابة قوة هي مركز الحواس ، ومنها تشعب الشعب ، واليها تؤدي الحواس (٣) ومعنى ما يقوله ابن سينا أن الحس المشترك هو

عندما أصبح الدارسون - القدماء والمحدثون - على ابن سينا لقب الشيخ الرئيس ، فقد كانوا يقدرون له مكانه المميز بين أساطين الفلسفة الإسلامية أمثال الكندي ، « فيلسوف العرب والاسلام » والفارابي « المعلم الثاني » وابن رشد « الشارح » ويتحسون دوره اللافت في اغناء الفكر الإنساني ويضعون في تقديرهم أن الألقاب إنما ترمز إلى مكانة أصحابها المتميزة في معارف أزمانهم وأمصارهم .

ومن المؤكد أن ابن سينا ما كان له أن ينال اللقب الذي عرف به لولا جملة عوامل منها أن الرجل قد استوعب كل ما كتبه أسلافه ، وأفاد منها كل الإفادة فيما يتصل بالجوانب المتعددة للفلسفة بشكل عام ، وفيما يتصل بالشعر والخطابة بوجه خاص ، ومنها أن الفيلسوف قد حاول أن يجمع بين الشرح والترجمة والتلخيص والتصنيف ، بل أنه اجتهد - قدر استطاعته - أن يتجاوز أسلافه ويصل إلى ما لم يصلوا إليه ويعالج مشاكل لها ثقلها في تاريخ النظرية الشعرية ، بل أنه ينفرد بميزة هامة هي محاولته إقامة توازن بين عناصر أربعة لا يمكن اكتمال أية نظرية شعرية دونها ، أعني العالم الخارجي ، المبدع ، النص ، المتلقي .

إن نقطة الانطلاق التي يمكن أن نبدأ منها في فهم تامل ابن سينا لماحية الفن الشعري ومهمته وأدائه هي « التخيل » وهو نفس المصطلح الذي كان مستخدماً بين معاصريه للتدليل على الإبداع النفسية للمحاكاة الشعرية .

ولعلني في حاجة إلى القول أن البحث في طبيعة

الذي تتجمع لديه الاحساسات المختلفة فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها في آن ، على نحو لا يمكن ان يتم دون عملية الادراك ، وعلى هذا الاساس يمكن القول بان للحس المشترك وظائف عدة اولها : التمييز بين محسوسات الحواس الخمس المختلفة ، وثانيها الجمع بين المحسوسات في مجموعات تربط اجزاءها بعضها ببعض على حسب علاقات خاصة بينها . وثالثها ادراك المحسوسات المشتركة التي لا تخص حاسة بعينها وانما هي مشتركة بين الحواس جميعا مثل الحركة التي يشترك في ادراكها البصر والسمع واللمس . ورابعها ادراك المحسوسات التي بالعرض او ما يسميه علماء النفس المحدثون الادراكات الحية المكتسبة مثل ادراكنا للحرارة بمجرد رؤيتنا للنار لما بين الاثنين من علاقة مصاحبة (٤) .

وثاني هذه القوى « الخيال والمصورة » وهي بمثابة خزانة للحس المشترك تقتصر وظيفتها على مجرد حفظ ما يقدمه لها دون ان يكون لها اي فعل او تصرف فيما تحفظ سواء بالتفريق او الجمع والتركيب ، او هي كما يقول الشيخ الرئيس « تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات » (٥) .

اما القوة الثالثة فهي التخيلة والمفكرة وهي قوة من شأنها ان « تركيب بعض ما في الخيال مع بعض وتفضيل بعضه على بعض بحسب الارادة » (٦) ومعنى ما يقوله ابن سينا ان هذه القوة هي التي بها نستعيد الصور والمعاني ، ونفرق بينها في عمليات التفكير والابتكار .

اما القوة الرابعة فهي القوة الوهمية والظانة ، وهي قوة « تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية كالقوة الموجودة في الشاة الحاكمة بان هذا اللئب مهروب عنه وان الولد هو المفلون عليه ، ويشبه ان تكون هي ايضا المتصرفة في التخيلات تركيبا وتفصيلا » (٧) . وهي قوة تتميز بالسيطرة والتحكم مما يجعل ابن سينا يصفها بانها « الحاكم الاكبر » الذي يظهر حكمه في هيئة انبعاث تخيلي من غير ان يكون ذلك محققا ، وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لشابهته المرار ، فان الوهم يحكم بانه في حكم ذلك وتتبع النفس ذلك الوهم وان كان العقل يكذب به . والحيوانات واشباهها من الناس انما يتبعان في افعالهم هذا الحكم من الوهم (٨) وعلى الجملة فان « الوهم السلطان في حيز القوى المدركة » (٩) .

ومعنى هذين التحسين ان الحكم الذي يصوره الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي ، وانما هو « حكم تخيلي » لا يتم دون التخيلة ولا يفارق ما هو حسي وحركي ، الا انه - مع ذلك - المصدر الاساسي الذي تنبعث منه الافعال الحيوانية وكثير من افعال الانسان . ويتجلى ذلك في ان « القوة المحركة » لا تتحرك الا عند اشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام التخيلة ، وعلى ذلك يصير الوهم هو الباعث على الافعال والحركات ، ومركز الارادة ، ومصدر الاوامر والاحكام لمعظم افعال الانسان (١٠) .

اما القوة الخامسة فهي القوة « الحافظة الذاكرة » وهي قوة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية (١١) وهي قوة تقوم بنفس الدور الذي تقوم به « الصورة او الخيال للحس المشترك » وكما ان للحس خزانة هي الصورة كذلك للوهم خزانة تسمى الحافظة والمتذكرة (١٢) ومعنى ذلك انها مجرد خزانة للحفظ فحسب ولا يمكن اعتبارها قوة مدركة على سبيل الحقيقة . ويرى ابن سينا في موضع من القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ان القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة اخرى غير الحفظ وهي الاستحضار او التذكر . وعلى هذا الاساس ينتهي الى رأي مؤداه ان هذه القوة تسمى حافظة لصيانتها ما فيها وتسمى « متذكرة » لسرعة استعادتها لاستثبات ما يؤدي اليها واستعادته اذا فقد ، وهذه القوة تسمى ايضا متذكرة ، فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ، ومتذكرة لسرعة استعادتها لاستثباته والتصور به مستعيدة اياه اذا فقد (١٣) . غير ان هناك من يرى ان ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب ، ومن ثم يصبح الاستحضار او التذكر وظيفة للقوة التخيلة بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك . وفي النهاية يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر في انه تمثل الصور المحفوظة في الصورة في الحس المشترك ، وهي القوة المدركة لصور المحسوسات . وتمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهم ، وهو القوة المدركة للمعاني (١٤) وجلي التشابه الواضح بين التخيل والذاكرة من حيث المهمة ، ولا يصبح ثمة فارق بينهما الا من حيث علاقة كل منهما بالزمن ، ذلك لان الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث انها صور ومعان تم ادراكها في الماضي . اما التخيل فانه يستعيد الصور والمعاني بدون ان يصاحب استعادتها ادراك

الزمان والماضي ، فهو يدركها من حيث هي صور
او معان موجودة الآن فقط « (١٥) » .

مما تقدم يمكن القول ان عملية الادراك تنطلق
من الحس المشترك الذي يرسل ما انطبع فيه من
صور الى القوة التي تعقبه - الخيال او الصورة -
وهذه بدورها تقدمها الى القوة التي تليها - التخيلة
او المفكرة - التي تؤلف بينها تاليفا ابتكاريا ، فاذا
انتهت من عملها اسلمته الى الوهم ، ليستخرج
بدوره المعاني الجزئية الناجمة عن هذا التاليف ،
فاذا فرغ من ذلك حفظ عمله في القوة الاخيرة ،
ولكن الادراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج
المتصاعد ، اذ قد يحدث العكس ، وتبدأ الحركة
من الوهم وتنتهي في الحس المشترك . وينتهي
ذلك في النهاية الى العلائق المتبادلة التي تربط بين
القوة الدراكة الباطنة ، تلك العلاقة التي جعلت
ابن سينا يشب الحس المشترك والصورة او
الخيال - من ناحية - بالمرآيا المتقابلة ، التي تعكس
كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي
تقابلها (١٦) وجعلته - من ناحية ثانية - يعف
القوة الوهمية بقوله « وينبغي ان تكون القوة
الوهمية هي بعينها المفكرة والتخيلة والمتذكرة وهي
بعينها الحاكمة ، فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها
وافعالها متخيلة ومتذكرة ، فتكون متخيلة بما
تعمل في الصور والمعاني ، ومتذكرة بما ينتهي اليه
عملها ولا تمنع ان تكون الوهمية بذاتها
حاكمة متخيلة ، ذاكرة » (١٧) ومعنى ما يقوله الشيخ
الرئيس - كما انهم منه - ان افعال هذه القوى
متلاحقة ، فالتذكر موقوف على فعل التخيلة ،
والتخيلة تستخدم في افعالها الصورة والحافظة ،
والتوهمة تستخدم التخيلة ، ولها نوع من السيطرة
على جميع افعال القوى الباطنة .

ومن الملاحظ ان القوة التخيلة تتوسط قوى
الادراك الباطنة ، اذ يقع قلبها في الترتيب - لا
الاهمية - الحس المشترك والخيال او الصورة ،
وتعقبها القوة الوهمية الظانة او القوة الحافظة
الذاكرة ومن هذه الناحية نستطيع ان نقول ان القوة
التخيلة تتوسط بين الحس والعقل ، فاذا كان طرفا
النفس المتباعدان هما الحس والعقل فان قوة التخيل
تتوسط بينهما وتربط ما بين هذين الطرفين
المتباعدين ، الامر الذي يجعل عملها يتسم بسمتين ،
وهما الحية والتجريد .

قد نصادف اشارات الى هاتين السمتين في
كتابات الفارابي (١٨) ، وقد يرتد بعض هذه الاشارات
الى اصولها الارسطية الاولى (١٩) ، ولكنهما لا

تتضحان كل الوضوح الا عند الشيخ الرئيس . أما
الصفة الاولى - الحية - فان ابن سينا يتحدث
عنها بقوله « ان الوهم والتخيل لا يحصران
في الباطن صورة انسانية صرفة ، بل على نحو ما
يحس من الخارج ، مخطوط بزوائد وغواش ، من
كم وكيف وابن ووضوح » (٢٠) أما عن الصفة الثانية
فان ابن سينا يرى ان المحسوسات المدركة التي
تلقاها القوى الدراكة الباطنة عن الحس الظاهر
ترتقي في درجات التجريد تبعا لارتقائها في هذه القوى
الباطنة من جهة ، وتبعا لتباعدتها عن الحس الظاهر
من جهة ثانية .

واذا تحولنا من الحس الظاهر الى قوى الادراك
الباطنة . وجدنا درجة التجريد ترتقي شيئا فشيئا .
ورائنا ان القوة التخيلة تجرد الصور تجريدا اشد
من تجريد الحس . فالحس لا يحفظ صور
المحسوسات الا بمقدار ما هي ماثلة امامه . اما القوة
التخيلة فانها تحفظ المحسوسات ، وتستحضرها
بعد غياب المحسوسات ذاتها . ومرد ذلك ان القوة
التخيلة اكثر قدرة على التفريد والتجريد من
الحس . ويوضح ابن سينا ذلك بقوله ان الشيء
المحسوس تغشاها غواش « لو ازيلت لم تؤثر في كنه
ماهيته ، مثل اين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار
بعينه والحس يناله من حيث هو مغفور في
هذه العوارض التي خلقت بسبب المادة التي خلقت
منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله الا بعلاقة وضعية
بين حسه ومادته ، ولذلك لا تتمثل في الحس الظاهر
صورته اذا زال . واما الخيال فيتخيله مع تلك
العوارض ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه
يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها
الحس ، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة
حامها » (٢١)

واذا كان الحس الظاهر لا يجرد الصورة عن
المادة تجريدا تاما ولا يجردها عن لواحق المادة ، فان
الخيال يجردها من المادة تجريدا تاما . ولكن لم
يجردها البتة عن لواحق المادة لان الصورة التي في
الخيال « هي على حسب الصورة الحية ، وعلى
تقدير ما وتكييف ما ووضع ما » (٢٢) ومعنى ذلك ان
صور التخيل وان كانت اكثر تجريدا بالقياس الى
صور الحس الظاهر . فانها تظل متصفة بالحية .
واذا كان التخيل يظل محافظا على اللواحق الحية
فان ذلك لا يعني الا « ان الخيال ليس بتخيل صورة
الا على نحو ما من شأن الحس ان يؤدي اليه » (٢٣) .

التجريد او التفريد والحية صفتان يترتب
عليهما امران هاما لا ينفصل احدهما عن الآخر ،
اما اولهما فهو ان التخيل لا يمكن ان يعمل في غياب

الحس ، وفي النهاية فان كل ما يمكن أن يعثر الحس ويعلق به لابد أن يؤثر في نشاط التخيل وفعاليته .
وأما الثاني فهو أن قدرة التخيل على التفريد تجعله أكثر تحرراً في التعامل مع صور المحسوسات ومن ثم فانه يستطيع أن يعيد تشكيلها في هيئات جديدة لا يعرفها الحس ، وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهي الابتكار .

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس ، فانه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد اليه الحس بنحو من الأنحاء . قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له ، وقد يصل الى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم - بالتالي - لا يمكن سياغته أو تشكيله الا من خلال جزئيات ادركها الحس من قبل . ومن مدركات الحس المألوفة لديه (٢٦) . ومن هذه الزاوية أيضا كان الانبياء ومن في منزلتهم مضطرين الى التعبير عن الافكار المطلقة والشمسية من خلال الامثلة المحسوسة التي تقربها من الافهام ، وتيسر ادراكها للناس كافة (٢٥) . ومن هذه الزاوية - في النهاية - تبدو القوة المتخيلة - رغم كل ما يمكن أن تمتدح به - مقيدة بقيود الحس ، ذلك لان الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتحرك دون مدركاته ومعطياته وفي ذلك تتجلى نقاط الضعف التي تعثر هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق

تسم القوة المتخيلة بالابتكارية ، ولكن ابتكاريته لا تعني انها يمكن أن تتسامى في قيمتها لتصل الى العقل بالنسبة لجميع القوى الدراكية الباطنة . انها تتوسط بين الحس والعقل ، وتقدم للعقل مادة قد تساعد في عمليات التفكير والفهم ، أو تفيده في تكوين الافكار والتصورات الكلية المجردة ، ولكنها - بذاتها - لا يمكن أن تتخطى مرتبة الحس والجزئي لتصل الى ادراك الكلي أو المجرد . فاعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لان الحواس ذاتها قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطئ ، واذا اضيف الى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالانفعالات والفراغ ، امكنا ان ندرك مدى ما يمكن أن تصل اليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط . ان فاعلية التخيل تنضج أكثر ما تنضج في حالة النوم ، إذ يتغافل العقل عنها ، وايضا فان القيود التي تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هي الاخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال

عملها فسيحا ، إذ ليس ثمة عوائق تموقها من خارج أو من باطن ، ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والاهواء المكبوتة في النفس من عقابها . وتتدخل لتؤثر في حركة التخيل وتوجه مسارها ، وتستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بإرضاء نزعات النفس الدنيا وتصور للانسان كل ما تشوق اليه نفسه البهيمية ، وتهفو اليه (٢٦) .

وقد يحدث في بعض حالات النوم أن تتصل المتخيلة بالملكوت الاعلى ، فتكشف لها أمور الماضي أو المستقبل . ولكن ذلك لا يحدث الا للقلة القليلة من الناس ، ولا تتحقق الرؤى الصادقة والاحلام الصحيحة الا للذين يعتدل مزاجهم ويصح فكرهم ، ويلزمون الصدق فيما يقولون ويفعلون ، فلا يتأثرون - في يقظتهم - باهواء النفس أو شوائب الحس أو عوارض الامراض والعقل . واما من ساء مزاجه وساء فكره وتعود الكذب في يقظته ، فهو من اصحاب الرؤى الفاسدة والتخيل الفاسد ، ويندرج تحت هذا الصنف الشعراء والكذابين والاشهرار والسكران والمريض والمغموم . أن عادة الكذب والافكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات غير مطاوع لتدبير المنطق ، بل يكون حاله حال خيال من نسد مزاجه الى تشويش (٢٧) ولذلك « لا يصح في الأكثر رؤيا الشاعر والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر » (٢٨) .

ان فاعلية التخيل لا تنحرف ولا تنفلت من سيطرة العقل في النوم فقط ، بل يحدث ذلك لها في اليقظة ، خاصة عندما تسيطر على الانسان الاهواء أو حالات الانفعال الشديد أو الامراض العنصرية أو النفسية ، وعلى الجملة عندما لا ينصاع لحكم العقل ، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع أو انفعال ، وعلينا ان نتذكر ان القوة المتخيلة عند الانسان قادرة على اثارة القوة النزوعية عنده ، « فتبعثها على التحريك نوعا من العبث ، لان النزوعية تخدم المتخيلة بالانتصار لها » (٢٩) .

وفي مثل هذه الحالات تتزايد درجات الخطر على الانسان ، وتصل الى الحد الذي يفقد فيه مزاجه كلية ، وفي مثل هذه الحالات « يرى الانسان المجنون والخائف الضعيف . . . اشباحا قائمة ، كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع اصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك ، وجذب القوة المتخيلة الى نفسه بالتنبيه ، اضمحلت تلك الصور والخيالات » (٣٠) .

وتظل قوة التخيل - بسبب ذلك - مرتبطة بالمستويات الدنيا للنفس ، ومتأثرة بالصراع الدائر بينها وبين العقل الذي يقود الإنسان الى شاطئ الأمان حيث المعرفة الحقة ، فاذا مال التخيل الى المستويات العليا اتصف بالعقل ، وتحلى بزيينة الفكر . واستأهل - في النهاية - شرف خدمة العقل ورعايته . وقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله ان قوة التخيل توجد في الحيوان ، فاذا استخدمها العقل سميت مفكرة واقتصرت على الإنسان واذا استعملتها قوة حيوانية سميت متخيلة اي ان قوة التخيل تسمى متخيلة بالقياس الى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس الى النفس الانسانية (٢١)

امامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلقيا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بانباء ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب (٢٦) . ومن المنطقي الا تمنح هذه النزعة العقلية السائدة الخيال منزلة رفيعة ، وكما يقول غرونيوم فان الفكر الاسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الارسطي : الذي يضع الخيال الانساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد « لذلك فان النظرة الكلامية ايدت هذا التهوين من شأن تلك القوة الخلاقة فكيف ذلك من الجهود العقلية في العصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء (٢٧) » .

يرتد ما يقوله ابن سينا الى ارسطو الذي افاد منه الشيخ الرئيس كل الافادة . لقد قرن ارسطو حركة التخيل بحركة الشهوات والفرائز ، وكان يرى ان قوة التخيل يمكن ان تؤدي بالإنسان - لو لم يضبطها ضابط - الى القيام بافعال تتعارض مع العقل واحكامه كل التعارض . وثمة اشارات صريحة الى هذه الحقيقة في كتاب النفس لارسطو (٢٢) ، وهي اشارات اتقن اسحق بن حنين (- ٢٩٨ هـ) فهمها ، واجاد التعبير عنها في الترجمتين المنسوبتين اليه (٢٣) . واذا كان ارسطو يميز بين وظيفتين للتخيل ، تتصل الاولى بالمستويات الراقية من النفس ، وتقتصر على الإنسان وحده ، وتكون عوناً للعقل في عمليات التفكير ، وتتصل الثانية بالمستويات الدنيا ، ويشترك فيها الحيوان والإنسان (٢٤) ، فان الوظيفة الاولى للتخيل لا ترفع من قيمته بالقياس الى العقل اذ يظل التعارض بينهما قائماً ، وباعتباره جانباً من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر ، وترفع من شأن الثاني على حساب الاول . ولقد كان ذلك التعارض الارسطي بين العقل والتخيل هو المصاد الذي انطلق منه الروائيون في إلحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين ، وهو امر ظل ينسب نزعة الشك في قيمة الخيال الانساني ، ويدفع الى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط (٢٥) .

لقد تقبل الشيخ الرئيس مبدا التعارض بين العقل والتخيل ، وزاد من حدة احساسه به فبهمه الخاص لطبيعة المعرفة الانسانية ، وتقديره للدور الهام الذي يلعبه العقل في الوصول اليها . وعندما يتسامى بالعقل الى هذه الدرجة فان من المنطقي ان ينظر الى الخيال الانساني نظرة تتراوح بين الريبة والهجوم الذي نسمعه في كلامه ، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله « واما الذي

ان اول ما ينتج عن النزعة العقلية عند ابن سينا في نظرتهم للخيال الانساني هو تحديد دور القوة المتخيلة وحصر اهميتها بالنسبة للشعر . ومع ان القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخيل الشعري فانها تظل - مع ذلك - محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها . انها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات دون ان يسمح لها بالتححرر من سيطرة العقل او الانقلاط من قيوده . واستناداً لذلك يمكن القول ان الشاعر يتفرد عن غيره بأنه « تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا ، فالبقية ، حتى انها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصياها المصورة ، وتكون النفس ايضا قوية لا يبطل التفاتها الى العقل ويقبل العقل انصبابها الى الحواس » (٢٨) . معنى ذلك ان مخيلة الشاعر لا تعمل الا في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة ، ومعنى ذلك ايضا ان هذه المخيلة قوة غير عاقلة يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر ، ذلك لانها لا يمكن ان تؤدي بصاحبها الى الجنون ، اذا تفاقل عنها العقل او حيل دون ممارسته لدوره الضابط لها . وبذلك يصير الشعر عملاً تخيلياً يتم في رعاية العقل ، او تخيلاً عقلياً ان سح التعبير .

وهناك حقيقة لا نستطيع انكارها وهي ان ابن سينا لم يتوقف بالقدر الذي كنا نتمناه عند الشاعر ، باعتباره انساناً يتميز بقدرات تخيلية فائقة ، ولم يتعرض طويلاً للحديث عن ملكة التخيل عنده ، او قدرة هذه الملكة على جمع الاشياء وتحليلها وتركيبها . لقد ركز على فعل « التخيل » اكثر مماركز على فعل « التخيل » واقتد المع بعض الباحثين الى هذه الحقيقة عندما قال في معرض تصور الفلاسفة لها « ذلك التصور يظل شاحبا

جدا ، بالقياس الى حديثهم الواضح والصريح عن
الاثارة التخيلية التي يحدنها الشعر في المتلقي ، وما
يترتب على هذه الاثارة من نزوع وسلوك .

ومن الممكن ان نرد تركيز ابن سينا بل
الفلاسفة عامة في دراساتهم النفسية على الجوانب
الادراكية والنزوعية ، واغفالهم الجوانب الوجدانية
من الحياة النفسية لما يعنور هذه الجوانب من
غموض ، خاصة وأنه من الصعب المشي في مناقشة
طبيعة التخيل الابتكاري عند الشاعر ، دون ان
ندعمه ونعززه بتصورات مناسبة عن النشاط
الوجداني الذي يصاحب التخيل ويحركه . لقد المح
غير باحث محدث الى هذه الحقيقة عند ابن سينا
وانتهى الى ان الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون
اهتمامهم على دراسة الناحيتين الادراكية
والنزوعية من الحياة النفسية اكثر من تركيزهم
على الناحية الوجدانية ، « وسبب اقتصرهم على
هاتين الناحيتين يرجع في الاغلب الى ان اهتمامهم
اول الامر كان متجها الى دراسة العالم الخارجي
اكثر من اتجاههم الى دراسة العالم النفسي الداخلي
الذي حينما وجهوا اليه عنايتهم ظلوا متأثرين
بالنزعة الاولى . فاهتموا بدراسة الظواهر
الادراكية والنزوعية . وذلك لان الإدراك والنزوع
يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين الى
العالم الخارجي ، فبالإدراك نكون في انفسنا صورة
معقولة للعالم الخارجي ، وبالنزوع اي الارادة
نؤثر في العالم الخارجي ونقاومه ونغير من
حوادثه » (٢٩) .

قد يشي اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب
الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الاسباب التي
تبرر تركيزهم على « التخيل » اكثر من تركيزهم
على « التخيل » ولكن الذي لاشك فيه ان اغفالهم
لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان
امرا متناغما مع التصور النقدي الشائع عند
العرب ، ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال
الخارجي اكثر مما يركز على مقتضيات الاحوال
الداخلية ، ويهتم بالمتلقي اكثر من اهتمامه
بالمبدع او بداته الخاصة والمتفردة . لقد ركز
الجميع على النص الادبي ذاته ، من حيث علاقته
بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ، ويستمد عناصره
منه ، ومن حيث علاقته بالمتلقي او المستمع الذي
يتأثر وينفعل به ، اكثر من تركيزهم على علاقة النص
بالعوالم الداخلية المبدعة او مدى تعبير النص عن
ملكات تخيلية فائقة . ان ذات المبدع وعالمه
الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان

امرا يتجنب الجميع - في الاغلب الاعم - الخوض
فيه او التعرض له « (٤٠) » .

قد تصادفنا في الموروث النقدي عند العرب
اشارات الى علاقة العمل الادبي بالواقع (٤١) ،
نشير الى بعض الاستثناء . وهي اشارات يمكن
ان نفهم منها ان اصحابها يلمون - بداهة بابتكارية
المخيلة عند الشاعر ، ونفهم منها ايضا انها تعبر
عن موقف نقدي واحد يتسامح مع الشاعر ويسلم
له بحقه في اعادة تشكيل المدركات في صور فنية
جديدة ليست مدركة للحس من قبل ، وقد تقع
على اشارات يفضل فيها اصحابها الصور التي لا
تتصور الا في الوهم والخيال على تلك الاخرى التي
تلتزم بمعطيات الواقع او بمدركاته الحرفية على
اساس ان الصور الاولى اذا اجيد صنعها يمكن ان
تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة في الوصول
الى الغريب والناذر الذي لا يعمد ، ولكن هذه
الاشارات على الجملة تعني اننا ما زلنا في اطار
التليم الفهمي فحسب ، دون ان نجد حديثا
سريحا عن طبيعة التخيل عند الشاعر وكيفية
ابتكاره لصوره . هذه الاشارات - في النهاية - لا
تفترق في جوهرها عما انتهى اليه ابن سينا عن
الطبيعة الابتكارية للمخيلة .

ولكن علينا ان نعرف بحقيقة لا نستطيع
انكارها وهي ان الناقد العربي - بوجه عام - لم
يحاول ان يفيد الانادة الواجبة من التراث
الفلسفي - مثلا بابن سينا - الذي كان متاحا له .
لقد ظل مشغولا بالجوانب العملية والتطبيقات
الجزئية المتمثلة في تقصي الرقات او في اجراء
الموازنات الجزئية بين الابيات ، دون ان يتجاوز
ذلك الا في النادر القليل . ودون ان يهتم الاهتمام
الواجب بالمشكلات النظرية التي تطرحها الظاهرة
الادبية ، والتي لا يمكن معالجتها الا في ظل تصورات
فلسفية ذات طابع شمولي . لقد ظل الناقد العربي
- في الاغلب الاكثر - جاهلا بالمعارف الفلسفية
التي كان يمكن ان تضيء حدوده الجزئية ، او
اشارته العابرة الى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله
لعالم تخيلي جديد .

ركز ابن سينا على « التخيل » اكثر مما
ركز على « التخيل » وفهم الشعر على اساس انه
نشاط تخيلي يتم في رعاية العقل ، اي انه تخيل
عقلي كما اسلفت . وكان الشاعر يأخذ من المخيلة
والوهم مادته الجزئية ، ثم يقوم بعرضها على
عقله ، ويدع له فرصة التعرف فيها . وعن طريق

ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخيل وتوجيهها فانه يمكن للشعر ان يؤثر في القوة التخيلية للمتلقي ، وهذه بدورها تثير القوة النزوعية عنده ، فتبعثها على التحريك نوعا ما ، لان القوة النزوعية تخدم التخيلة وتستجيب لها . وينتهي الامر بالمتلقي الى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة تتجلى في فعل او انفعال ، جرت به مخيلته التي تأثرت بالتخيل الشعري واستجابت له .

والتخيل - في تصور ابن سينا - يأخذ ابعادا ثلاثة محددة : بعد منطقي وبعد سيكولوجي ، وبعد بلاغي صرف . هذه الابعاد الثلاثة للمصطلح قد تتفاير او تتنافر في بعض الاحيان لكنها - في احيان اخرى - تتداخل وتتناغم بحيث يعبر عزل احدها عن الآخر . وفي ضوء البعد الاول للمصطلح اصبح الشعر نوعا من انواع الاقيسة المنطقية (٤٢) . وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة الى كتاب الشعر باعتباره احد اقسام المنطق الارسطية . وفي ضوء البعد الثاني للمصطلح اصبح الشعر عملية اثاره تخيلية للمتلقي ، على نحو يؤدي به الى فعل او انفعال ، وهذا فهم ساعد عليه ربط الفارابي بين طبيعة المحاكاة الارسطية ووظائفها وبين سيكولوجية الملكات عند المعلم الاول . وفي ضوء البعد الثالث للمصطلح اصبح التخيل قرين وسائل التصوير البلاغي بمفهومها الذي ينحسب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها (٤٣) . وهذا امر ادى اليه فهم ابن سينا للدور الذي تلعبه الاستعارات والتشبيهات في الشعر . وهي مالة المح اليها ارسطو في الخطابة فضلا عن وضوحها النسبي لدى المترجم القديم للخطابة ، كما ان متى والفارابي - قبل ابن سينا - قد خلطا بين المحاكاة وبين التشبيه (٤٤) .

والتخيل جوهر العملية الشعرية فيما يرى ابن سينا ، ومن ثم فان الكلام العلمي الموزون يخرج عنده من دائرة الشعر لانه يربط الشعر بالوزن والتخيل معا ، ويرى ان الشعر لا يتم الا بمقدمات مخيلة ووزن ذي ايقاع متناسب ، ليكون اسرع تأثيرا في النفوس (٤٥) ، ولا وجود للشعر الا « بان يجتمع فيه القول المخيل والوزن » (٤٦) ومعنى ما يقوله ان التخيل عملية لا تنبع من الالتهام التخيلية التي تولدها الكلمات الشعرية في ذهن المتلقي فحسب ، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والايقاع بمعنى ان وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخيل عن طريق ايقاعاته التي تساعد بدورها - في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالات الكلمات او صور الشعر في ذهن المتلقي . ومما

يدعم هذا الفهم ان ابن سينا لا يفصل الموسيقى عن الشعر ، ويرى ان دراسة تنوع الازنان هي مهمة العروث والموسيقى على حد سواء « واما الذي من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولو احقها ، وكيف تكون حتى تصير مخيلة » (٤٧) .

يرتبط التخيل الشعري - عند ابن سينا - بالانفعالات التي تعبر نفس المتلقي فتفني بها الى بسط او قبض ، ومن هنا كان يرى ان « التخيل هو انفعال من تعجب ، او تعظيم ، او تهوين ، او تصغير ، او غم ، او نشاط » (٤٨) . ومعنى ربط الشعر بالتخيل ان الشعر يتركب من كلام مخيل تدعن له النفس فتنبسط عن امور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجمله تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري (٤٩) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي انما هي استجابة تتم على مستوى اللاوعي الخالص ، دون ان يتدخل العقل فيها ، ومن هذه الزاوية نستطيع ان نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخيل الشعري بانه « انفعال نفساني » من غير روية وفكر واختيار . وليس التخيل الشعري - بهذا الفهم - الا عملية ايهام تقوم على مخادعة المتلقي ، وتسمى الى تحريك قواه العاقلة واثارتها بحيث تجعلها تسيطر او تخدر قواه العاقلة وتغلبها على امرها ، ومن هنا يدعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته . هذه الفكرة لا تختلف - في جوهرها - عن فكرة النظر الى الشعر على اساس انه نوع من انواع الاقيسة المخادعة . وسواء - عند ابن سينا - ان يقوم التخيل الشعري على اساس نفسي خالص فيصبح ايهاما ، او يقوم على اساس منطقي صرف فيصبح مخادعة او مغالطة ، ذلك ان كلا الاساسين ينطلقان من جذر واحد ، وينتهيان الى نتيجة واحدة .

ومن هنا كان يقال ان استدراج السامعين الى امر من الامور انما يتم عن طريق الاقاييل الانفعالية « التي توقع في نفوسهم محبة له ، او ميلا اليه ، او طمعا فيه ، او غضا وسخطا على خصم » (٥٠) . مثلما يقال ان المخيلات مقدمات تقال لتخيل شيئا على انه شيء آخر حتى يتبعها بسط للنفس او قبض (٥١) . ويصير الشعر - بالتالي - من قبل الاقيسة المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة « تبسط الطبع نحو امر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة ، كمن يقول : لا تأكل هذا العسل فانه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع انه حق مع معرفة الدهن بانه كاذب ، فيتقزز عنه . وكذلك ما يقال بان هذا

اسد وهذا بدر نبحى به شيء في العين مع العلم
بكذب القول «(٥٢)» .

هذا الفهم للتخيل الشعري هو الذي ساهم
في تحديد القيمة المعرفية للشعر . ان الشعر
لا يهدف الى تقديم نوع متميز او قيم من المعرفة ،
بل لعل من الاوفق ان يقال انه لا يقدم معرفة على
الاطلاق ، الشعر تخيل فحسب وكونه كذلك يعني
انه لا يهدف الى ايقاع تصديق او توصيل اعتقاد ،
واذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة
الكلام للواقع ، فان التخيل لا يعتمد الا على
ما للكلام نفسه من حياة توقع الانفعال . ولذلك
جاز ان تكون مادته صادقة او كاذبة ، فليس ذلك
بهم ، ولا هو مؤثر في ماهيته ، انما الهم هو ما
يحدثه التخيل من اثارة في نفس المتلقي ، وما
يصاحب ذلك من انفعال بنفس القول المخيل ،
وعلى هذا يمكن القول ان غاية التخيل الشعري
لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة
او ثابتة .

لا يقصد التخيل الا الى مجرد ايهام
بمجموعة الاشياء المقررة سلفا ، وهو يعتمد
- فمن ما يعتمد - على مقدمات مشكوك في
صحتها . قد لا يابه ابن سينا بصواب المقدمات
الشعرية او كذبها ، ولكن علينا ان نتذكر انه لم
يتوقف عن النظر اليها باعتبارها ادنى انواع
المقدمات في المنطق . ويقال ان ارسطو تامل مراتب
اقتاعات النفس ورتبها ، وجعل لها قانونا صناعيا ،
ليتوصل بها الى حقائق الاشياء . ونظر ارسطو
- فيما يقال - فاذا انواع القياسات - التي يلتمس
بها تصحيح رأي ويتوصل بها الى حقيقة امر من
الامور - خمسة . والشعر ادنى هذه الانواع
واخونها ، لانه يتركب من اقوال تخيل في الشيء
انه على صورة وليس هو عليها بالحقيقة «(٥٣)» .
وعلى هذا لا ننسى في النهاية ان التخيل الشعري
- مثل التخيل الانساني - نتاج لمستويات وضعية
من نفس قائلة ، واستغلال لمستويات دنيا في نفس
من يتلقاه . وليس ثمة اعتبار - بعد ذلك - لما
يمكن ان يوصله الشعر الى المتلقي من معارف
انسانية ، وليس ثمة اعتبار ايضا لقيم النشاط
الوجداني داخل النفس الانسانية .

مثل هذه النظرة لا تعطي الشعر منزلة
رفيعة . ان التعارض بين العقل والتخيل الذي
وقفنا عليه في متقدم الحديث ، ينمو ويصبح
تعارضا بين الشعر والفلسفة وما يمكن ان يقوله
الناقد المعاصر من ان الشعر يعرض التجربة
الانسانية عرضا خياليا ، في شكل موحّد له مغزاه

وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقي على السواء ،
وانه بذلك ينحنا نوعا خاصا من المعوقة ، له
طبيعته المتميزة ، واهميته الكبرى في الحياة
الانسانية ، مثل هذا القول لن يصبح في نظر ابن
سينا الا ضربا من العبث والبهتان . ان المعرفة
الحقة هي غايّة الفلسفة وليست غايّة
الشعر «(٥٤)» .

يتعامل ابن سينا مع الشعر في حدود
ارسطية ، ويتقبل فكرته عن الاحتمال والضرورة
ويتفهمها تفهما جيدا ، ويمضي معها حتى يصل الى
ان الشعر اسمى مقاما من التاريخ ، لان التاريخ
يروى الجزئي بينما يحاكي الشعر الكلي والعام ،
ولا يتقيد بما كان فحسب ، بل لما يكون ، ولما
يقدر كونه ، وان لم يكن بالحقيقة «(٥٥)» . ان الشاعر
فيما يذهب ارسطو يعمل وفقا لقانون الاحتمال
والضرورة لا وفقا للحظ العابر او للخواطر العارضة .
بمعنى ان الشاعر لا يحاكي المتغير او العرضي او
الخاص ، بقدر ما يحاكي العام والمحمّل والممكن
بالضرورة ، وبالجملّة يحاكي كل ما يتوافق مع
طبائع الانسان وقوانين العالم الاساسية . ومن ثم
فان الشاعر يصبح في وضع معرفي افضل من وضع
المؤرخ ، ذلك لان اقتصار الثاني على ما قد حدث
بالفعل يبعد بينه وبين قوانين العالم الاساسية
التي يكشف عنها الاول ، في ضوء تركيزه على
المحمّل والممكن بالضرورة . وبالتالي يصبح الشاعر
اقرب الى الفيلسوف وارفع شأنا من المؤرخ . وربما
لم يفهم ابن سينا الفكرة الارسطية على هذا النحو
ولكنه - وهذا هو الهم - ادرك ان الشعر « اكثر
مشابهة للفلسفة لانه اشد تناولا للموجود واحكم
بالحكم الكلي » «(٥٦)» . وهذا قول - كما افهم منه -
يعطي الشعر قيمة واضحة . بل اننا يمكن ان
نبني - عن طريق ذلك القول تصورا مليا عن الجانب
المعرفي عن الفن الشعري - ونفترض مع شرائع
ارسطو المحدثين - ان الكذبة التاريخية قد تكون
حقيقة مثالية ، وان « المحتمل غير الممكن » قد
يمكس حقيقة اعسق من « الممكن غير المحتمل » .
وعند هذا المستوى يفدو الخيال الشعري وسيلة
لاستكشاف عالم الحقيقة ويصبح الشعر شكلا من
اشكال المعرفة ، لا يمكن التعبير عنها او نقلها بآية
وسيلة اخرى «(٥٧)» .

لم يمنح علم النفس الارسطي - فيما قيل -
الخيال منزلة رفيعة ، ولم تكن نظرة ابن سينا الى
الخيال لتختلف - في جوهرها - عن نظرة المعلم
الاول ، واذا كان الامر كذلك فان التشابه بين الشعر
والفلسفة الذي عرناه عند ابن سينا لم يكن الا

ببراعة الشاعر في بناء صوره ، وبراعته في الدلالة على معانيه ؟ .

عندما يهدف الشعر الى جانب النفع المباشر ، فانه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها ان تفضي الى افعال ، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة تتفق والافراض الاجتماعية للشعر ، كنصرة عقيدة او الدفاع عن مذهب ، او الدعاية لحكام او طبقة ، واوضح ما يكون ذلك في المديح والهجاء ، وما يتفرع عنهما . وعندما يهدف الشعر الى تحقيق المتعة الشكلية ، فانه لا يعني كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي او مواقفه وتقويمها ، فلا يقدم له الا نوعا من المتعة ، هي غاية في ذاتها ، واوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف ، عندما لا يقصد به الا مجرد الاتقان في المحاكاة ، وطرائق التصوير او غرابة التشبيه ، ولقد اوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله ان العرب « كانت تقول الشعر لوجهين ، احدهما ليؤثر في النفس امرا من الامور تعد به نحو فعل او انفعال ، والثاني للتعجب فقط ، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسن التشبيه » (١١) .

وعندما يستخدم الشعر لتحقيق الافادة المباشرة فانه يهدف الى اقناع المتلقي ، والاقناع له طرائقه التي لا يختلف في مجملها عن طرق الاستدلال في المنطق (١٢) . وقد كان ابن سينا - فيما يبدو - على وعي بظروف عصره ومقتضياته الاجتماعية ، ذلك الوعي الذي جعله يدرك ان الاديب منجر - تحقيقا للافادة المباشرة - الى مراعات تلك الطرق والالتزام بها ، وقد عبر عن ذلك في معرض حديثه عن اضطرار الاديب الى الكذب والمغالطة عندما يمدح من لا يستحق المدح « وقد تلتطف في المدح على سبيل كالمغالطة ، فيعبر عن الخسيسة بمباراة تجلوها في معرض الفضيلة ، اذا كانت اقرب الخسيتين المتضادتين من الفضيلة ، او قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما وحدا مما يشتر الى الخطيب اذا احوج الى مدح الناقصين ، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما كان نفس الفضيلة فيقال للحريز انه حسن المشورة ، وللناسق انه لطيف العشرة ، وللغني انه حلیم ، وللغضوب القلوب انه نبيل ذو سمت ، وللابله المغفل عن اللذات انه عفيف ، وللمتهور انه شجاع ، وللماجن انه طريف ، وللمبذر في الشبهوات انه سخي » (١٣) . ومن المنطقي ان ما يفرض على الخطيب يفرض على الشاعر طالما ان الموقف الاجتماعي واحد ، ولا يجد ناقد - مثل ابن سينا - بدا من تسجيل ذلك الموقف والاشادة به .

تشابها في الظاهر دون الباطن . صحيح ان الشعر يصل الى الحكم الكلي . ولكن ما ابعد الفرق بين الحكم الكلي الذي يؤديه الشعر وبين الحكم الكلي الذي تؤديه الفلسفة . الحكم الكلي في الفلسفة يفترض فيه ان يكون تجريدا خالصا . حكم يتعري من الحس وما يتعلق به ، ولا يرتبط بعاطفة او انفعال . اما في الشعر فان ذلك الحكم لا ينفصل عن الاحساس والتخيل والانفعال ، بل انه لا يظهر الا بفضل هذه الاشياء ، ولا يتجسد من خلالها . ومعنى ذلك ان الحكم الكلي في الشعر يظل محصورا في نطاق الجزئي والحسي ولا يفارقهما بحال من الاحوال . بل انه - في واقع الامر - لا يستحق هذه الصفة - صفة الكلية - الا مجازا طالما انه لا يفارق صفتي الحسية والجزئية ، مما يجعله - دوما - ادنى قيمة من الحكم الفلسفي الذي يتسم بالتجرد والشمول . ويظل الشعر - شأنه في ذلك شأن الخطابة - اقرب ما يكون الى المنافع الجزئية الهيئية التي ترفع عنها الفلسفة في ارفع مستوياتها « ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية فانها انما يستعان بها في الجزئيات من الامور دون الكليات والعلوم » (١٤) .

يربط ابن سينا الشعر باعتباره تخيلا بعملية التأثير في المتلقي ، ويرى ان القول الشعري هو « الكلام الذي تدع له النفس فتنبط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر واختيار » (١٥) . بمعنى ان الشعر ليس الا اثارة تخيلية لانفعالات المتلقي ، يقصد بها دفعه الى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة . تؤدي به الى فعل او انفعال . هذه الاثارة تحدث فعلها فيها يسميه علم النفس القديم « قوى الادراك الباطن » بمعنى ان صور الشعر او مخيلاته تثير جانبا خاصا من الصور الذهنية المخزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي . وعندما تستثار هذه الصور المخزنة بفعل الصور او المخيلات التي يطالعها المتلقي او يسمعها في القصيدة تنشط قواه التخيلية والوهمية . فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مخزنة ، مما يفضي بالمتلقي الى حالة ادراكية متميزة تؤثر - بدورها - في قواه لنزوعية ، فتفضي به الى الوقفة السلوكية التي عبر عنها ابن سينا بفعل الشيء او التخلي عن فعله (١٦) .

ولكن هل يقتصر تأثير الشعر على اثارة المتلقي اثارة خاصة تدفعه الى موقف او سلوك بعينه فحسب ؟ ام ان تأثيره يتعدى حدود هذه الاثارة الى نوع من المتعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقي

قد نرد عبارات ابن سينا الى اصولها الارسطية ، وقد تقارن بينها وبين ما قاله ارسطو في الخطابة ، لنجد الفرق واضحا بين ما قاله الشيخ الرئيس وبين ما يقوله ارسطو . لقد ذهب ارسطو الى ان الخطيب قد لا يقتصر على ما يتفق تمام الاتفاق مع الصفات الحقيقية ، بل يعالج بالاضافة اليها ما هو قريب منها ، فلا بأس من اظهار الرجل الطيب بمظهر البله والنفلة ، او تشبيه المتهور بالشجاعة والمرف بالكرم ، بشرط ان يختار الخطيب - في حالة المدح او الذم - اقرب الصفات المتقاربة واجداها على صاحبها (٦٤) . ولم يشر ارسطو الى اضطرار الخطيب الى مدح الناقصين ، اما المترجم العربي القديم للخطابة ، فقد تابع الفكرة الارسطية في مجملها دون ان يضيف اليها شيئا من عنده (٦٥) . اما ابن سينا فقد فخم فكرة التزيين والتقييع ، و اضاف اليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب او اضطراره الى مدح الناقصين . وما يترتب على ذلك من مغالطة ، وهي اضافة لا يمكن ان ترد الا الى وعي ابن سينا بالمتعضيات الاجتماعية التي تطبع الاديب بمطابعتها .

واذا تحولنا من الافادة المباشرة الى المتعة الخاصة نصادف ابن سينا يلح على ربط الوصف بالنقل الحرفي ، وهو امر وجد ما يدعمه في الاجواء العربية لنظرية المحاكاة التي نهت - في جانب من جوانبها - على انها تصوير وتمثيل شبه حرفي للعالم الخارجي . لقد انتهى ابن سينا الى ان المحاكاة هي « ايراد الشيء وليس هو كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي » (٦٦) ونظر الى المحاكاة من جانبها الوظيفي فردها الى جوانب ثلاثة : تحسين او تقبيح ، ومطابقة (٦٧) ، وانتهى الى ان التحسين والتقييع طريقان الى غاية واحدة هي اثارة انفعال يؤدي الى فعل ، يتجلى في قبض النفس او بطها ازاء امر من الامور . اما المطابقة فليست الا مجرد استمتاع حي بوصف الاشياء .

واذا قارنا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند ارسطو وجدنا ابن سينا يركز تركيزا لائعا على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجي مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الارسطي ، ويحولها الى نقل سلبى للعالم الخارجي . لقد تحدث ارسطو عن انواع الخطا الشعري ، و ردها الى نوعين : خطأ يتبع الشعر نفسه ، وخطأ يتبع اغراضه ، فاذا اراد الشاعر محاكاة المستحيل لمعجزه ونسج شاعريته ، فالخطأ راجع الى الشعر ، اما اذا اخطأ فرسم جوادا يمد اماميته

معا ، او توهم ان الفلية من ذوات القرون ، فان ذلك خطأ عرضي لا يرتد الى صناعة الشعر نفسها بل يرجع الى صناعة اخرى ، ولا يعاب به الشاعر مثل الخطا الاول ، ذلك ان المهم هو البراعة في المحاكاة لا المطابقة التامة للعالم الخارجي ، فالشاعر قد يصور الاشياء كما ينبغي ان تكون او كما يتصورها الناس ، وعلى هذا الاساس ينتهي العلم الاول الى ان تصوير المستحيل يمكن ان يكون من قبيل الخطا الذي يتسامح فيه ، اذا كانت المحاكاة جيدة تحقق الغرض المرجو منها ، اما اذا كان تصوير المستحيل مظهرًا لمعجز الشاعر في المحاكاة ، وسداجة من المحاكي فذلك هو الخطا الذي لا يغتفر (٦٨) . وبالجلة فالمحاكاة عند ارسطو « ليست نقلا حرفيا عن الوجود الخارجي ، وانما هي تعبير عن وقعه على الخيلة » (٦٩) . ولم يستطع ابن سينا ان يفهم ما حكاه ارسطو فخلط بين الاخطاء الشعرية من النوعين ، والحق الحاسحا شديدا على حرفية المحاكاة فقال : من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبته في المحاكاة ، كمن يحاكي بابل انثى ويجعل لها قرنا عظيما ... ومن ذلك ان لا يحسن محاكاة الناطق باشيء لا نطق لها ، فيبكت ذلك الشاعر بان فعلك ضد الواجب ... ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن ، وان كان غير ظاهر الاحالة ولا مشهورها (٧٠) .

ولكن اذا افترضنا ان الشاعر قادر على محاكاة العالم الخارجي ونقل عناصره في صور امينة تحكي مشاعده ، وتمثلها للمتلقى تمثيلا دقيقا ، فما نائدة الشعر في هذه الحالة ؟ ولماذا لا يكون الاكتفاء بالاصل افضل من تأمل الصورة ؟ او يكون تأمل الموصوف اكثر متاعا من تأمل الوصف ، وهل يمكن ان يتحقق في الوصف بعد ان يصبح مجرد محاكاة للطبيعة صفات من قبيل لابتكار او لاختراع ، او الابتداع ، او غيرها من الصفات المستحبة عند الناقد القديم ؟

يبدو ان مثل هذه الاسئلة كانت تراود فيلسوفا مثل بن سينا وتؤرقه ولقد رد جمال المحاكاة الى كونها اكثر اثارة للمتعة من اصلها الذي تحاكيه لانها اقل منها تكرارا على العين ، وبالتالي اكثر استطرافا وغرابة ، والنفس اميل ما تكون الى الاستطراف ، وفضلا عن ذلك فان صور المحاكاة تقوم على اقترانات جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية ، وبينها وبين العالم الخارجي من ناحية اخرى . ولقد رد ارسطو جانبها من جوانب المحاكاة

الى ما يصحبها من لذة التعرف على موضوعاتها
وذهب الى اننا نشيط منها ما تدل عليه .

لقد رد ابن سينا مهمة الشعر الى افادة بفكرة
او امتاع بتصوير مستطرف وكان اهتمامه منصباً
- بشكل اساسي - على المثلقي ، كما كان معياره
في نجاح الشعر او فشله - في مهمته - تناسبه مع
مقتضى الحال الخارجي . والذي لا شك فيه ان
مثل هذا التصور يغفل الضرورة الداخلية الملحة
التي تدفع الشاعر الى التفكير والتعبير ، ويتجاهل
ما يقوله الناقد المعاصر من ان الاصل في الشعر هو
المبدع قبل المثلقي ، وان القصيدة لن تحقق شيئاً
للمتلقي الا اذا حققت ما يماثل المبدع .

الشعر عند ابن سينا تخيل ، والتخيل في
تصوره مرادف للمحاكاة قرين لها ، وغاية التخيل
تتمثل في افادة او امتاع ، واذا كان الامر كذلك ،
فان اهتمام الشاعر بكلماته يصبح على قدر ملحوظ
من الاهمية ، لان الشعر - في النهاية - يخيل بالقول
مثلاً يخيل بالوزن ، كما اسلفت . والاهتمام
بالكلمات ياعد على تحقيق مهمته ، اذ ان التخيل
الشعري قد يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب
الالفاظ التي تكسوه « (٧١) » . وبهذا الاهتمام بالالفاظ
يظهر الجانب البلاغي الصرف للتخيل ، ويصبح
المصطلح قرين انواع بلاغية بعينها وهي الاستعارة
والتشبيه . ومن ثم يقسم ابن سينا « الامثال
والخرافات الشعرية » وهي الاقاويل المخيلة « (٧٢) » ،
الى اقسام ثلاثة لان كل مثل وخرافة « اما ان يكون
على سبيل تشبيه باخر ، واما على سبيل اخذ
الشرع نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل
التبديل وهو الاستعارة او المجاز ، واما على سبيل
التركيب منهما ، فان المحاكاة كشيء طبيعي
للانسان ، والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس
هو « (٧٣) » . ويعيد ابن سينا هذا التقسيم « واما
المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ،
تركيب » « (٧٤) » .

وفي كتاب « المجموع » يقول ابن سينا : ان
الاقاويل المخيلة هي الاقاويل المحاكاة اما الاقاويل
المحاكية فهي التي تقوم على « محاكيات للاشياء
باشياء من شأنها ان توقع تلك التخيلات ، فيحاكي
الشجاع بالاسد ، والجميل بالقمر والجواد
بالبحر » « (٧٥) » .

واذا تحولنا من كلام ابن سينا عن المحاكاة
الى اقسامها لم نجد الا حديثاً مريحاً عن التشبيه
والاستعارة ، يقول ابن سينا « والمحاكاة على ثلاثة

اقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ،
والمحاكاة التي نسميها من باب الدوائع » . ومحاكاة
التشبيه نوعان : نوع يحاكي به شيء بشيء ، ويدل
على المحاكاة انها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من
حروف التشبيه . كـ « مثل » وكـ « ك » و « كأنما »
و « ما هو الا » . ونوع لا يدل به على المحاكاة بل
يوضع محاكي الشيء مكان الشيء . واما الاستعارة :
فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء وهو
ان الاستعارة لا تكون الا في حال او اذت مضافة ،
ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ،
وهي كقول القائل :

لسان الحال افصح من لساني

وعين الطبع طامحة اليكا

واما المحاكيات التي نسميها من باب
الدوائع : فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام
ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في ارباب الصناعة
على انه محاكاة كقوله : غزال للحبيب ، وبحر
للمدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه . ومهما
يسلت الدوائع ، وعمدت بادنى شرح ، خرجت
الى التشبيه او الاستعارة ، وذلك اذا قيل :
غصن على نقا عليه زمان . وما جرى مجراه « (٧٦) » .

واذا كان التخيل - في دلالاته البلاغية
الصرفة - يشير الى الانواع البلاغية للصورة
الشعرية ، فمن الطبيعي ان يعتبر ابن سينا هذه
الانواع بمثابة عناصر تقوم بها الصناعة الشعرية
وتختص بها دون غيرها من الصناعات . صحيح
انه يسلم بإمكانية استخدام هذه العناصر في
النثر ، لكنه يظل مقتنعاً بان استخدامها الشعري
هو الاصل الذي نبعت منه ، والذي ينبغي ان تنظر
على صلة وثيقة به ، ذلك لان هذه الانواع البلاغية ،
ناعبة اصلاً من الطبيعة التخيلية للشعر ، فضلاً عن
انها هي التي توصل الفعل التخيلي الى متلقي
القصيدة ، وتحدث فيه الاثارة التخيلية المطلوبة .

وعلى هذا الاساس يرى الشيخ الرئيس ان
« استعمال الاستعارات والمجازات في الاقوال
الموزونة اليبق من استعمالها في الاقوال المشورة ،
ومناسبتها للكلام النثري المرسل اقل من مناسبتها
للشعر » « (٧٧) » . واذا طبق هذا الحكم العام على
الخطابة ظل جوهره قائماً ، وظل استخدام
الاستعارة - مثلاً - في الخطابة امراً ثانوياً . ولعلم
ان الاستعارة في الخطابة ليست على انها اصل « (٧٨) »
ومرد ذلك ان « الاصل في الخطابة ان تكون الالفاظ
التي منها تتركب الخطابة الفاظاً اصلية مناسبة ،
وان تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالا بازير ،

وكذلك اللغات الغربية ، وكذلك الالفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهي الفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها ، وانما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها فان هذه مما ينفر عنها في الخطابة ، لانها اخرى ان تستعمل في التخييل منها في التصديق « (٧٩) » . ومعنى ما يقوله ابن سينا - كما انهم منه - ان على الخطيب - اذا استخدم الاستعارات - ان يقتصر منها على الواضح المعروف ، خاصة ان امثال هذه الاستعارات لفرط الشهرة ، كأنها غير استعارات « واما الاستعارات التي لم تدع ولم تتعارف ، فاكثرها منافية للخطابة ، وانما يجوز ان تختلف الاستعارات في الكلام الشعري « (٨٠) » . وما يقال عن الاستعارة ينطبق على التشبيه لان « التشبيه يجري مجرى الاستعارة . والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعلة الاستعارة ، وذلك اذا وقع معتدلا ، فاما اصله فهو للشعر « (٨١) » .

ان الحجاج ابن سينا على ضرورة اقتصار الخطيب على الواضح من الاستعارات والمعروف ، ورفضه لاستخدام الاستعارات والتشبيهات الغريبة في الخطابة يرتد الى تصويره للفارق بين الشعر والخطابة . الخطابة عنده لا يراد بها الا التصديق ولا تعتمد الا على المقدمات المقبولة لدى الجمهور وما دام الامر كذلك فان من المنطقي ان يراعى الخطيب هذه الخاصية فيها ، ويعتمد على المعروف الشائع الذي يمكن ان يقبله الجمهور ويفهمه حال استماعه اليه . اما الشعر فانه يهدف الى تخييل ، ولا يرتبط بالقرب المشهور مثل الخطابة ، بل ان الابتداع هو ما يطلب منه او كما يقول ابن سينا « بل المتحسن فيه المخترع والابتدع « (٨٢) » وعلى هذا كان الشعراء هم اول من احتدى الى استعمال ما هو خارج عن الاصل « الذي كان بناؤهم فيه لا على صحة واسل بل على تخييل فقط « (٨٣) » . ولما كان تخيلهم يعتمد على رشاقة التعبير في الكلام « (٨٤) » ، اصبح من المنطقي ان يتجنب الشعراء استعمال الالفاظ الموضوعية المباشرة في الشعر « ويحرصون على الاستعارات حرما شديدا ، حتى اذا وجدوا اسمين للشيء ، احدهما موزون ، والاخرين فيه تغيير ما ، مالوا الى الغير . مثلا : اذا كان شيء واحد يحسن ان يقال له : مستراح ، ويقال له مسكن ومبيت ، وكان تسميته بالمكن أولى ، لانه مكان المرء ووطنه ، سموه بالمستراح ، لانه يدل على تغيير ما ، ويخيل راحة ما « (٨٥) » .

لقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة

والمجاز بعملية التخييل ، وعندها بمثابة ادوات يتحقق بها ومن خلالها فعل التخييل ذاته ، ومن هذه الزاوية ذهب الى ما ذهب اليه من ان هذه الأنواع اخص بالشعر وامس رحما به ، وقرر ما قرره من تحديد الفوارق بين استخدامها في الشعر وفي النثر او الخطابة . فعل ابن سينا كل ذلك ولا اظن ناقدا غيره قد حقق ما حققه .

ومن الممكن ان يكون ابن سينا قد افاد افكاره من الفارابي ، ومن الممكن ان يكون قد افادها من الاصول الفلسفية التي افاد منها الفارابي ، ومن الممكن ان تكون افكاره من وحي اجتهاداته ، كل ذلك امر محتمل ولكن اللافت ان احدا من اقاربه - في عهده او قبله - لم يعرض الافكار ذاتها بل ذات القدر من الوضوح والتفصيل . لقد قرن الفارابي - مثلا - الشعر بالتشبيه والتمثيل وقال « والتمثيل اكثر ما يستعمل انما يستعمل في صناعة الشعر ، فقد تبين ان القول الشعري هو التمثيل « (٨٦) » وذهب ارسطو من قبل الى انه ينبغي ان تقلل من التشبيه والاستعارة في النثر لانها اخص بالشعر « (٨٧) » وقال ان التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة الیق بالشعر منها بالخطابة ، لان ثمة شيئا ملهما في الشعر « (٨٨) » . ولكن ما تقع عليه عند الفيلسوفين ليس الا محض اشارات هي فضلا عن ندرتها لا تصادف فيها العمق الذي عرفناه عند الشيخ الرئيس الامر الذي يعطيه التفرد في المجال الذي نتحدث عنه .

التخييل الشعري عند ابن سينا عملية اثاره لصور ذهنية في مخيلة الملقى او خياله كما انه اثاره لانفصالاته في نفس الوقت ، فالصلة بين المخلصة والانفعالات صلة وثيقة كما اسلفت . واذا كان الامر كذلك ، فمن الطبيعي ان يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، اعني لغة لا تهدف الى توصيل مفاهيم مجردة مثلما تفعل الفلسفة ، وانما يتوسل بلغة تثير الانفعالات ، وتتصل بالشاعر والنزعات الانسانية ، وتثير صوراً في مخيلة الملقى ، توحى له او تدفعه - دون وعي - الى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر . وتكون الاستجابة للشعر كما يقول « من غير روية وفكر واختيار « (٨٩) » .

ولقد كان ابن سينا حريصا على التفرقة بين الاقاويل لشعرية وغيرها من الاقاويل مما ادى به الى الاحتجاج على نقاء لغة الاقاويل الاخيرة من الاقاويل الشعرية ، لان مجالها ليس الانفعال واليدوى بل العقل والروية ، وغايتها ليست الاثارة التخيلية بل ايقاع التعريف او التصديق او اليقين ، ومادتها

لا يعتمد على ادراك الحس بل على ادراك العقل الخالص وقدرته على التجريد ، ولذلك حرص ابن سينا على نفي الاقاول غير الشعرية واستبعادها من مجال الشعر (٩٠) . على اساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية ، ان الشعر تخيل ، ومعنى ذلك انه ابعد ما يكون عن التجريد والحية ، فالحية هي الاساس الذي يقوم عليه كنهشيط وليق الصلة بالخيلة ، واثارة الانفعالات - ازاء الافكار - هي المعيار الذي يقاس به نجاح الشعر او فشله في تحقيق مهمته .

الاقاول الشعرية - اذا - تقوم على مبدئين اثنين هما : « الانفعالية » و « الحية » والانفعالية تبدأ بشئ الى مهمة الشعر وقدرته على اثاره المتلقي ، كما يشير « الحية » الى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه . واذا كانت الانفعالية تشير الى غاية الشعر باعتباره نشاطا تخيليا فان « الحية » تشير الى مادة هذا النشاط ، اي صور المحسوسات التي اختزنتها القوة الحافظة او الذاكرة عند الشاعر ، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك . ويتضح مبدا « الحية » من خلال المقارنات المقررة التي يجريها ابن سينا بين الاقاول الشعرية وما سواها ، او من خلال حديثه عن المحاكاة والمقارنة بين الاقاول الشعرية وغيرها . ومن الافضل ان نقول ان طبيعة المحاكاة عند الشيخ الرئيس هي المقدمة المنطقية التي يبنى على اساسها مقارنته بين لغة الشعر وغيرها .

اذا كان التخيل الشعري قرين المحاكاة ومرادفا لها ، فان المحاكاة الشعرية لا تقتصر على تناول مادة الطبيعة خارج الانسان وحدها ، ورد انفعاله الظاهرة نحسب ، وانما تتناول بالانسافة الى ذلك عالمه الداخلي بكل ما فيه من احساس وانفعالات وجدانية ، وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية او الخارجية للانسان او يحاكيها فان عليه ان يقدمها تقديمها محسوسا عن طريق التخيل . وما يصنعه الشاعر في هذه الحالة لا يختلف عما يصنعه الرسام وان توصل احدهما بالنل واللون وتوصل الآخر بالكلمة . ان الشاعر عند ابن سينا « يجري مجرى اصور فكل واحد منهما محاك » (٩١) . وهذا فهم لابن سينا يدعمه قوله عن الشاعر « ويجب ان يكون كالصور ، فانه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضببان . كذلك يجب ان تقع المحاكاة للاخلاق كما كان يقول اومبروس في بيان خيرية اخيلوس ، وينبغي ان يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية والمحسوس

اللامعروف على حال الشعر » (٩٢) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان الشاعر يعتمد في نقل العالم وتقديمه للمتلقى على مادة ذات صلة بالحواس ، فهي مرتبطة باحاسائه ، وهي تخاطب احساسات المتلقي ، ومن هنا فان الشاعر عندما يقوم بفعل المحاكاة سواء كانت لمعنوية مجرد او لمادي محسوس - فانه - مثل الرسام - يخاطب الاحاساس والتخيلة ، ويجمع الافكار او الاشياء في اشكال محسوسة يمكن رؤيتها اما عن طريق العين الباصرة كما في حالة الرسام واما عن طريق عين العقل او الخيلة كما في حالة الشاعر .

يمكن للشاعر بطريقته الحية في التقديم ونجاحه في صياغة مادته ان يحدث تائرا في نفوس متلقيه ، ويمكن للشاعر ان يوقع المحاكيات في اوهام الناس وحواسهم بطريقة تجعلهم يتفاعلون اشده الانفعال ، بل ان براعته في ايقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل ، وليس ادل على ذلك من ان الناس « يرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقلذ منها ، ولو شاهدوها انفسها لتكبو عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها اذا كانت اتقت » (٩٣) . وجلي ان علة اللذة التي يستشعرها المتلقي في هذه الحالة لا ترجع الى قبح الشيء المحاكي او حسنه في ذاته ، بل ترجع الى حسن المحاكاة ذاتها ، والى ان هذه الاشياء التي يحاكيها الشاعر « حسنه المحاكاة لا حوكي بها عند مقايستها بها » (٩٤) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان المحاكاة او التخيل سواء كانت لشيء محسوس او لفكرة مجردة ، فهي حية بالضرورة ذلك لانا اذا دخلنا نطاق التخيل فلا بد ان نتوكل بكل ما هو حي والا خرجنا عن جوهر الشيء وحقيقته النوعية .

ان الاقاول غير الشعرية - اساسا - لغة تجريد ، تهدف الى ابدال مباشر لمجموعة من الحقائق او القضايا ، وبالبجلة الى تعريف او تصديق (٩٥) ، يتوصل اليها الذهن من خلال عمليات تجريد او قياس او استقراء بيئة ولذلك يمكن الاكتفاء بالكلمات في دلالتها المعجمية ، ويمكن الاستعانة عن الكلمات برموز رياضية او جبرية مصممة الدلالة ، فردية الاشارة ، اما لغة الشعر فهي حية ، لا تصبح فيها الكلمات مجرد اشارات او علامات ، وانما تصبح مجموعة من « المثيرات الحية » تشير في ذهن المتلقي صورا واحاساس ، وتحرك انفعالاته ومشاعره ، وتصل به اما الى

تنفير عن شيء أو ترغيب فيه » وبالجملية قبض أو بسل « (٩٦) .

إذا كانت أداة الشعر منبثقة عن طبيعته الحسية فإنها متصلة بغائته اشد اتصال وأوثق ، إنها لغة انفعالية تجعل المتلقي يقف ضد الموضوع المخيل أو معه ، أو على الأقل ينفعل بحسن محاكاته » وقد ينتفع بالالفاظ الانفعالية والخلقية انتفاعا شديدا ، وذلك حين يراد ان يثار انفعال ، فتكون الالفاظ المثيرة للأنفة الواضحة سالحة لاثارة الغضب . واما الالفاظ المستقبحة للفواحش والاثام ، فانما ينتفع بها حين يزهد في القبائح . وينتفع بالمديحيات للاستدراج ، وبالدميات والمؤذيات عند الغم « (٩٧) .

وما يقول ابن سينا في هذا المجال جديد كل الجدة في تاريخ الموروث النقدي حتى عهده ، قد نجد جدورا لبعض افكاره عند سابقيه ، ولكننا لن نجد هذا التناغم والتوافق في التفكير ، والعمق في التأمل ، والتكامل النظري الذي يجعل حسية الشعر وانفعالية جانبها من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية ، وفي ذلك تكن أصالة الناقد بحق ، بغض النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا وإبناه .

وما يقوله ابن سينا عن حسية الشعر وانفعاليته يمكن ان تقع على مثيل له في النقد المعاصر ، ورغم الخطورة التي تنطوي عليها المقارنة بين ناقد قديم وناقد معاصر باعتبار أنها تهمل كثيرا من عناصر الاختلاف والتمايز فاننا يمكن ان نجد تشابها لافتنا بين مفهوم هيوم - مثلا - عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم ابن سينا على النحو الذي قدمنا .

يرى هيوم ان لغة الشعر ليست لغة تجريد ، ولكنها بصرية محسوسة ، تجسم دائما الاحساسات ، وترمي الى جعل المتلقي يرى باستمرار شيئا فيزيقيا ، لتمنعه من الانزلاق الى عمليات التجريد والتي تؤدي اليها لغة غير الشعر . وحتى يحقق الشعر هذه المهمة فإنه يختار الصور الجديدة لا لمجرد جدتها . أو لاننا قد برمنا بالقديم منها ، وانما لان القديم توقف عن ايصال شيء فيزيقي ، واصبح محض اشارات مجردة . ان الشاعر فيما يقول هيوم يسمى دائما لاستحضار صور فيزيقية ، وليس السبيل الى ذلك الا الصور الجديدة التي تمكن المتلقي من الاحساس بالاشياء ، وتنقل اليه حدة انطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذي تفر

منه دائما المعاني المحسوسة البصرية ، ولا يشغل المتلقي اذاعة الا بالوصول المباشر الى الفكرة التي يحملها . مثل الشعر في ذلك - فيما يرى هيوم - مثل من ياخذك في جولة متأنية على الاقدام يطوف بك في كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك دائما في حضرة المشاهد نفسها . اما النثر فإنه بمنزلة قطار سريع يصل بك الى الغرض دون ان يتيح لك التوقف أو التأنى ازاء الاشياء التي تمر بك (٩٨) . هذه النظرة - فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر - تتشابه مع نظرة ابن سينا الى طبيعة اللغة الشعرية ، ذلك ان الاساس الحسي الذي يوكد عليه هيوم هو الذي عليه الح ابن سينا . صحيح ان ثمة اختلافات بين الناقلين في التصور العام للشعر ، فهيوم يربط اللغة الشعرية بالحدس ، ويجعل الصورة الشعرية طرازا خاصا في الادراك واسلوبا فريدا لا يمكن الاستغناء عنه في اكتشاف نوع فريد من المعرفة - وهذه كلها افكار ما كان يمكن ان تجول في ذهن الشيخ الرئيس لاختلاف الاطار الحضاري والمهاد الفكري الذي ينطلق منه . ولكن الحاح هيوم على الطبيعة الحسية للغة الشعر يجعله قريبا من ابن سينا في هذا الجانب .

وما يلح عليه هيوم هو الذي يلح غير واحد من اقاربه النقاد المعاصرين لقد ذهب بعضهم الى ان الشعر ينبغي الا يعتمد في ايصال مغزاه على الاسلوب المجرد ، بل عليه بدلا من ذلك الاعتماد على الصور الحسية (٩٩) . ولكن ينهض الشعر بمهمته - عند فريق ثان - عليه ان يحول المعاني المجردة الى هيئات واشكال تنتقل بالحواس (١٠٠) ، ولغة الشعر - في رأي طائفة ثالثة - لا تبلغ لب الاشياء الا بعالم البصر عالم الشكل (١٠١) .

لقد ألح الجميع على الطبيعة الحسية للغة الشعرية ، بل ان المزالق التي ادى اليها اللاحاح على الحسية عندهم موجودة عند ابن سينا . لقد قيل ان النفور من التجريد غير مفيد في ادراك انواع من الشعر العظيم يقوم على التجريد لا الحسية (١٠٢) وقيل - ايضا - ان اللاحاح على فكرة التقديم الفيزيقي للاشياء ، يحول الشعر الى مجرد محاكات سلبية ردئية ، وان اللاحاح على البصرية يضيق مجالات التصوير في الشعر الى اقصى مدى ، فضلا عن انه يمكن ان يؤدي الى عدم فهم الصور الشعرية التي لا ينطبق عليها هذا المفهوم . ويمكن بيسر ان تقع على ما يشاكل هذه المزالق عند ابن سينا ، فاللاحاح على الحسية مرتبط عند - باللاحاح على نظرية المحاكاة ، مما

أدى به إلى افتراض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسي الذي نبعت منه ، وإبدا تحدث ابن سينا عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكي أو المخيل ، بل أن تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة أدى به إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم . وهذه نتائج أدت إلى الإلحاح على البصرية ، وضرورة الرؤية الواضحة ، وطلب التشابه والتماثل بين صور المحاكاة والأصل المحكي . وكلها أمور يمكن أن تعمق عملية تذوق الشعر وتفهم طبيعته وأهميته .

أن الشعر يستند إلى أساس حسي متين ، ولا بد من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه ، وكل أثر من آثار الفن - فيما يقال - ليس إلا تعبيرا بلغة الحسية عن معنى رفيع (١٠٢) . ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في حاسة بعينها ، ولا تعني محاكاة الاحساسات بصورة عامة ، فهذا يجعل الشعر طرازا رديئا من طرز المحاكاة ، وذلك ما يجعل بعض المحدثين يرى ضرورة فهم الشعر على أنه محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما . عوضا عن فهمها على أنها نسخة مادية أو انعكاس حرفي لشيء من الأشياء (١٠٤) .

أن الشعر نتاج لفاعلية الخيال ، وفاعلية

الخيال لا تعني نسخ العالم أو نقله ، وإنما تعني إعادة تشكيل علاقات العالم الخارجي والجمع بين عناصره المتشادة أو المتباعدة في وحدة . هذه الحقيقة أن أدركناها أدركنا أن حسية الشعر ليست من قبيل النسخ للمدركات السابقة ، وإنما هي إعادة تشكيل لها بطريقة فريدة في تركيبها ، إلى الدرجة التي تجعل الشعر قادرا على أن يجمع الاحساسات المختلفة ويمزج بينها ، ويؤلفها في علائق لا توجد خارج صورته ، ولا يمكن فهمها أو تصويرها إلا بتفهم طبيعة الخيال الشعري ذاته باعتباره نشاطا ذهنيا خلّاقا ، يتجاوز حاجز المدركات الحرفية ، ويجعلنا نشعر حالة جديدة من الوعي والإدراك كما أسلفت .

وإذا جاز لنا - في النهاية - أن نجعل الإنكار المتقدمة في قول جامع كلي يدل على تصور ابن سينا للفن الشعري مقدرين لما تحمله مثل هذه الأقوال الكلية من تجوز وتسمح خصوصا إذا أخرجناها من لغة أصحابها لصوغها في عبارات قريبة إلى عرف العصر ، فإن لنا أن نقول : الشيخ الرئيس قد تصور طبيعة العمل الشعري في حياة المعاني لا في مادتها « تخيل » وتصور مهمته أو « تعجب » وتصور لغته على أنها وثيقة الاتصال بطبيعته وغائيته « انفعالية » ، وتصور النص منه - بالتالي - على أنه كل متكامل ولكنه متداخل .

X X X X X X X X

مصادر البحث ومراجعته

- ١ - محمد عثمان نجاني : الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦١ م ، ١٦٢ - ١٧٠ .
- ٥ - القسم الخاص بالطبيعيات من كتاب النجاة ، مطبعة السعادة بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٢٥٧ هـ / ١٩٣٨ : ١٦٢ وفارن بما أورده المؤلف نفسه في القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ .
- ٦ - القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ وفارن بما أورده المؤلف نفسه في رسائل ابن سينا : ٢ : ١١٧ .
- ٧ - القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ - ٢٧ وفارن بما أورده المؤلف نفسه في هدية الرئيس للأمير نوح بن منصور الساماني وهي بحث عن القوى النفسانية أو كتاب في النفس على سنة الاختصار ، ضبط وتصحيح كونيلْيوس فنديك ، مطبعة المعارف بمصر ، ١٢٢٥ هـ : ٥٢ .
- ٨ - القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٦٢ .
- ٩ - المصدر نفسه : ١٧٢ .

- ١ - عند هذه القوى عند ابن سينا هو بعينه العدد الموجود عند الفارابي بل أن ابن سينا يكاد ينقل عبارات الفارابي نقلا حرفيا دون تعديل أو تغير جوهريين ، مما يشي بالتأثر بالشيخ الرئيس إلى المعلم الثاني وتأثره به . راجع لتوضيح ذلك كتاب الفارابي الفصوص : مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الطبعة الأولى ١٢٤٦ هـ / ١٩٢٦ م : ١٢ .
- ٢ - القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا ، تحقيق جورج فتواني وسعيد زايد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٢٦٥ هـ / ١٩٧٥ م : ٣٦ وفارن بما أورده المؤلف نفسه في كتاب رسائل ابن سينا ، نشر حلمي ضياء أولكن ، استانبول ١٩٥٢ ، ٢ : ١١٧ وبما أورده المؤلف نفسه في كتاب هيون الحكمة ، نشر حلمي ضياء أولكن ، استانبول ، ١٩٥٢ : ٢٢ .
- ٣ - القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١١٧ .

- ٢٦- رسالة حي بن يقظان : تحقيق احمد أمين ، دارالمعارف بمصر ، بدون تاريخ : ٤٤ .
- ٢٧- دراسات في الادب العربي : ترجمة احسان عباس وآخرين . دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ م : ٩ .
- ٢٨- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٤ .
- ٢٩- محمد عثمان نجاني : الادراك الحسي عند ابن سينا : ٤٤ .
- ٣٠- راجع - مثلاً - فدانة بن جملر . نقد الشعر ، تحقيق س. ا. بونيباكي ، مطبعة بريل . لندن ، ١٩٥٦ : ١٣١ ، والاسدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، مصر ١٩٦١ م : ١ : ١٩٥ وابن سنان الخلاجي ، سر الصلابة ، تحقيق عبد التعال الصمدي ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، ١٩٦٩ م ، ٢٢٤ - ٢٢٥ وعبدالقاهر الجرجاني ، اسرار اللبلة ، تحقيق ه. بيتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤ : ١٥٤ - ١٥٩ .
- ٣١- راجع لمزيد من توضيح هذه الابعاد وللمعرفة ابعاد اخرى ، شكري عياد ، كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، دارالكتاب العربي ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٢٨١هـ/١٩٦٧ م : ٢٠٨ - ٢١٢ وفارن بجابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨٩ ، وانظر الاشارات والتشبيهات ١ : ٥١١ - ٥١٢ .
- ٣٢- فن الشعر ضمن كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٥٢ : ١٦١ .
- ٣٣- الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ، ١٣٧٢ هـ/١٩٥٤ م : ٢٠٣ .
- ٣٤- راجع لارسطو ، The Art of Rhetoric, London, 1947, P. 367-381 وفارن بما اورده متى في كتاب ارسطوطاليس في الشعر : ٦٦-٦٧ ، وانظر ارسطوطاليس ، الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ : ١٩٥ - ١٩٦ وبما اورده اللارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب « فن الشعر » لارسطوطاليس : ١٥٥ - ١٥٦ .
- ٣٥- كتاب المجموع : ٢٠ نقلاً عن جابر العصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٩٠ .
- ٣٦- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٢٨٦هـ/١٩٦٦ م : ٢٣ .
- ٣٧- كتاب المجموع : ٢١ .
- ٣٨- المصدر نفسه : ١٥ .
- ٣٩- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٢٤ .
- ٤٠- كتاب المجموع : ٢٢ .
- ٤١- النجاة : ٦٤ .
- ٤٢- عيون الحكمة : ١٢ .
- ٤٣- مسكويه : كتاب السعادة ، المدرسة الصناعية الالزامية ، القاهرة ، ١٩١٧ : ٦٣ - ٦٤ .
- ٤٤- عيون الحكمة : ١٢ .
- ٤٥- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٥٥ .
- ٤٦- المصدر نفسه : ٥٤ .
- ٤٧- ديليد ديتشس : مشاهير النقد الادبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ، ١٩٦٧ : ٦٨ - ٧١ .

- ١- المصدر نفسه : ١٧٤ وانظر محمد عثمان نجاني : الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٧٩ وفارن بجابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤ : ٣٨ .
- ١١- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٧٤ .
- ١٢- عيون الحكمة : ٢٣ .
- ١٣- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٤٩ .
- ١٤- الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٩٠ وراجع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٦٤ .
- ١٥- الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٩٠ وراجع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٧٤ .
- ١٦- الاشارات والتشبيهات : تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية : ٤ : ١٢٠ .
- ١٧- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٠ وفارن بما اورده المؤلف نفسه : رسائل ابن سينا : ٢ : ١٢٠ - ١٢١ .
- ١٨- راجع المدينة المنصورة : دار العراق ، بيروت ، ١٩٥٥ : ٥٢ ، ٨٠ .
- ١٩- راجع كتاب النفس لارسطو المنسوب الى اسحق بن حنين النشور ضمن تلخيص كتاب النفس لابن رشد ، تحقيق لؤاد الاهواني ، النهضة المصرية ، ١٩٥٠ : ١٦٢ ، ١٧٢ .
- ٢٠- تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، طبعة الجواب ، القسطنطينية ، ١٢٩٨ هـ : ٤٤ .
- ٢١- الاشارات والتشبيهات : ٢ : ٣٦٨ - ٣٧٠ .
- ٢٢- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٥١ وفارن بما اورده المؤلف نفسه : التعليقات : تحقيق عبدالرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ : ٨٠ وانظر رسائل ابن سينا : ٢ : ١٢٢ .
- ٢٣- عيون الحكمة : ٢٦ .
- ٢٤- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٥ .
- ٢٥- المصدر نفسه : ١٥٤ .
- ٢٦- المصدر نفسه : ١٥٩ .
- ٢٧- المصدر نفسه : ١٦٠ .
- ٢٨- المصدر نفسه : ١٦٠ .
- ٢٩- المصدر نفسه : ٤١ .
- ٣٠- المصدر نفسه : ١٥٤ .
- ٣١- المصدر نفسه : ٢٦ .
- ٣٢- راجع كتاب ارسطوطاليس في النفس : ١٠٧ ، ١٢٤ .
- ٣٣- راجع في الترجمة الاولى : كتاب ارسطوطاليس وفي كتابه في النفس تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ م ، ٧١ - ٧٢ ، ٨٢ وراجع في الترجمة الثانية : كتاب النفس لارسطوطاليس : ١٧٣ .
- ٣٤- كتاب ارسطوطاليس وفي كتابه في النفس : ٨٠ وفارن بما اورده محمد عثمان نجاني : الادراك الحسي عند ابن سينا : ٢٠٥ ، ٢٠٦ .
- ٣٥- M.W. Bundy, The Theory of imagination in classical and medieval thought, Univ. of Illinois, 1977 p. 70.

- ٨٧- عبدالرحمن بدوي : أرسطوطاليس فن الشعر : ١٥١ .
 ٨٨- Aristotle. The Art at Rhetoric, 367.
 ٨٩- Ibid, P. 381.
 ٩٠- فن الشعر : ١٩٥ ، ١٩٦ ولارن بما أورده المؤلف نفسه
 في الخطابة ١٩٩ - ٢٠٠ ، ٢٠٢ - ٢٠٤ .
 ٩١- فن الشعر : ١٩٦ .
 ٩٢- المصدر نفسه : ١٨٩ .
 ٩٣- المصدر نفسه : ١٧١ - ١٧٢ .
 ٩٤- المصدر نفسه : ١٧٩ .
 ٩٥- الخطابة : ١٠٣ - ١٠٤ .
 ٩٦- النجاة : ٦١ - ٦٤ .
 ٩٧- المصدر نفسه : ٦٤ .
 ٩٨- الخطابة : ٢١٩ .
 ٩٩- T.E. Hulme: Speculation, London, 1960. PP. 134-135.
 ١٠٠- اليزابث درو : الشعر كيف نلهمه وتتلوه ، ترجمة
 محمد إبراهيم الشوش مؤسسة فركتلين للطباعة
 والنشر ، بيروت ، ١٩٦١ : ١٠٨ .
 ١٠١- عبدالرحمن بدوي : الشعر الاوربي المعاصر . مكتبة
 الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ : ٧٢ .
 ١٠٢- لويس هورتيك : الفن والادب ، ترجمة بدرالدين قاسم
 الرفاعي ، وزارة الثقافة دمشق ، ١٩٦٥ : ١٩ .
 ١٠٣- I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New York, 1937 P. 128.
 ١٠٤- R.H. Fogle: The Imagery of Keats and shelley, A comparative study
 New York, 1967, pp. 5-7.
 ١٠٥- ج.م.جويو . مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة
 سامي الدوري - مطبعة الاعتماد ، مصر ، ١٩٤٨ : ٧٢ .
 ١٠٦- J. E. Downey: Creative Imagination, London, 1929, pp. 21.

- ٥٨- عيون الحكمة : ١٢ .
 ٥٩- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٢٤ .
 ٦٠- المصدر نفسه : ٢٤ .
 ٦١- المصدر نفسه : ٢٤ .
 ٦٢- راجع لمعرفة تلك الطرق جابر عصفور : الصورة اللغوية
 في التراث النقدي والبلاغي : ٤٠٤ وما بعدها .
 ٦٣- الخطابة : ٨٨ - ٨٩ .
 ٦٤- Aristotle, The Art of Rhetoric, PP. 97-98.
 ٦٥- أرسطوطاليس : الخطابة، الترجمة العربية القديمة: ٤١ .
 ٦٦- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٢٢ .
 ٦٧- المصدر نفسه : ٣٥ .
 ٦٨- شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ١٤٢-١٤٤ .
 ٦٩- المرجع نفسه : ٢١١ .
 ٧٠- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٧٢ .
 ٧١- الخطابة : ٢٠٣ .
 ٧٢- المصدر نفسه : ١٩٩ .
 ٧٣- فن الشعر : ١٦٨ .
 ٧٤- المصدر نفسه : ١٦٨ .
 ٧٥- المصدر نفسه : ١٧١ .
 ٧٦- كتاب المجموع : ١٦ .
 ٧٧- المصدر نفسه : ١٨ - ٢٠ .
 ٧٨- الخطابة : ٢٠٣ .
 ٧٩- المصدر نفسه : ٢٠٣ .
 ٨٠- المصدر نفسه : ٢٠٤ .
 ٨١- المصدر نفسه : ٢٠٧ .
 ٨٢- المصدر نفسه : ٢١٢ .
 ٨٣- عبدالرحمن بدوي : أرسطوطاليس فن الشعر : ١٦٢ .
 ٨٤- الخطابة : ٢٠٠ - ٢٠١ .
 ٨٥- المصدر نفسه : ٢٠٢ .
 ٨٦- المصدر نفسه : ٢١٧ .